

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»

Институт иностранных языков
Кафедра английской филологии и методики
преподавания английского языка

**«Способы достижения адекватности при переводе художественного
текста».**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Князькова Елизавета Андреевна
Обучающийся:
ЛПП-№1501 группы

дата подпись

подпись

Руководитель:
Кузина Юлия Викторовна,
Кандидат филологических наук,
Доцент

подпись

Екатеринбург 2020 г.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. Особенности перевода художественного текста.....	6
1.1. Специфика перевода художественного текста.....	6
1.2. Понятие адекватности перевода и ее типы.....	8
1.3. Интерпретация как способ достижения адекватности перевода.....	17
Выводы по Главе 1.....	31
Глава 2. Художественная литература и способы ее перевода.....	32
2.1. Лингвистическая характеристика произведения.....	32
2.2. Сравнительный анализ и оценка качества переводов романа Филипа К. Дика «A Scanner Darkly» (перевод В. Баканова и А. Круглова) «Помутнение» и (перевод М. Кондратьева).....	37
Выводы по Главе 2.....	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	53
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	57
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....	58

ВВЕДЕНИЕ

Информация, заключенная в художественном тексте, служит для снятия неопределенности знаний читателя о моделируемой картине художественной действительности. Однако информация художественного текста не является только перечнем фактов, событий и т.д. Важным моментом в восприятии художественной информации является эстетический момент. Перевоплощение факта действительности в произведение искусства – вот смысл существования художественного произведения. Не только факт, но и их восприятие, и осмысление героями произведений становятся в центре внимания автора. Именно поэтому достижение адекватности перевода художественного произведения и сохранение его эстетической ценности – главная цель переводчика.

Актуальность данного исследования определяется тем фактом, что до настоящего времени в теории перевода отсутствует единая классификация, которая позволяет оценить успешность художественного перевода и степень его соответствия оригиналу.

Объектом исследования является художественный текст в рамках переводческой деятельности.

Предметом исследования выступает адекватность перевода художественного текста.

Цель исследования – выявление основных средств достижения адекватности при переводе художественного текста.

Постановка цели обусловило необходимость решения следующих **задач**:

- Рассмотреть понятие адекватности перевода;
- Выделить и дать описание базовых категорий художественного текста;

- Выявить приемы и средства достижения адекватности в процессе художественного перевода;
- Провести сравнительный анализ способов достижения адекватности перевода с английского языка на русский на примере переводов произведения Филипа Дика «Помутнение»

Материалом исследования является произведение Филипа Дика «Помутнение» и два перевода на русский язык.

В настоящей работе на разных этапах исследования привлекались различные **методы исследования**, в том числе сопоставительно-переводческий анализ, приемы контекстуального анализа лексико-грамматических единиц и т.д. В работе был использован также метод сплошной выборки единиц перевода с целью их последующего анализа, а также метод лексикографического описания языковых единиц и метод статистической репрезентации полученных данных.

Научная новизна работы заключается в том, что в работе впервые предпринята попытка обосновать ведущую роль функциональных и коммуникативно-прагматических характеристик текста, исчерпывающая передача которых в переводе делает переводной текст функционально эквивалентным оригиналу.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что в ней предпринимается попытка определить функциональную эквивалентность как базовую категорию для описания отношений соответствия между текстами оригинала и перевода с опорой на лексико-семантические и грамматико- синтаксические ресурсы языка.

Практическая значимость работы состоит в том, что результаты проведенного исследования и сформулированные на его основе выводы могут быть использованы при обучении переводу, для разработки учебных

пособий по практике перевода, а также для разработки рекомендаций для перевода художественных произведений.

Методологическую базу исследования составили труды видных ученых: в области переводоведения Бархударова Л. С., Гумбольдта В., А.А Потебни, Е.А Кубряковой, В. И. Постоваловой, Э.Сепира и ряда других.

Структура работы определяется поставленными в ней целью и исследовательскими задачами. Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения.

Глава 1. Особенности перевода художественного текста

1.1. Специфика перевода художественного текста

Самой очевидной характеристикой художественного перевода является его небуквальность. В отличие от перевода научного текста, где точность является основным критерием, художественный перевод – это очень свободный перевод, в котором не столь важна точность переводимого текста, сколько впечатления и ощущения, которые такой текст оставляет читателю после его прочтения.

Сделать достойный художественный перевод под силу только переводчику, обладающему писательскими способностями. Работая с текстами художественной литературы, переводчик сталкивается, соответственно, с таким функциональным стилем речи как художественный стиль. Данный стиль чаще всего характеризуется образностью, эмоциональностью речи. Он воздействует на воображение и чувства читателя, передаёт мысли и чувства автора, использует все богатство лексики. Задача переводчика сделать так, чтобы текст перевода вызывал такие же чувства и переживания у читателя, как и оригинал, поэтому важно избегать дословно точного перевода, который не всегда воспроизводит эмоциональный эффект подлинника. В противном случае такой перевод создаст разрыв между содержанием и формой: мысль автора ясна, но форма ее выражения чужда языку перевода.

Круг тем, затрагиваемых в художественных текстах неограничен, поэтому и средства, которые используются для их раскрытия, неограниченно разнообразны.

Вторая отличительная черта художественного текста – активное использование различных средств выразительности и образности, тропов, фигур речи, при передаче которых переводчику необходимы хорошая сообразительность, богатая фантазия и высокий уровень профессионализма.

Переводчик должен удовлетворить большому числу требований, чтобы создать текст, максимально полно представляющий оригинал в иноязычной культуре. Одно из таких условий – сохранение и верная передача фигур речи и средств выразительности, использованных автором в тексте оригинала, так как они представляют собой важную составляющую художественной стилистики произведения.

Следующая особенность художественного перевода связана с фразеологизмами и фразеологическими оборотами. При точном переводе таких языковых единиц смысловая нагрузка текста не сможет быть адекватно передана, по этой причине переводчику необходимо находить эквиваленты в языке, на который переводится текст. Также переводчику нередко приходится иметь дело с игрой слов, к которой часто любит прибегать писатель, и которую очень непросто воссоздать. Игра слов – это особый вид юмора, который является одним из сложнейших моментов в художественном переводе. В таких случаях, чтобы сохранить юмористический эффект, переводчику нужно «обыгрывать» слова в уже переведенном тексте. При работе с игрой слов переводчику нужны не только знания, но и особое мастерство. Часто переводчику трудно передать речевой облик персонажей, а фольклорные, диалектные и жаргонные элементы языка многие исследователи признают совершенно непереводаемыми.

Особые трудности при художественном переводе появляются, когда переводчику необходимо передать стиль той или иной эпохи и воссоздать соответствие культурным особенностям. Переводчик должен изначально проникнуться текстом, исследовать эпоху, к которой относится то или иное художественное произведение. Например, вызывать трудности могут произведения восточных авторов, содержащие цитаты из Корана и выражения из повседневной жизни арабов, которые будут понятны арабскому читателю так же, как отсылки к Библии образованному европейцу, но которые практически невозможно перевести дословно, и в переводе эти цитаты остаются для европейского читателя непонятными.

Различаются и литературные традиции: русскому человеку ласковое обращение «моя блошка» кажется нелепым, а для французов оно аналогично русскому «солнышку». При художественном переводе различие культур может вызвать порой больше сложностей, чем различия в грамматике и лексике языков.

Относительно особенностей воссоздания эпохи и культуры исследователи пришли к единому мнению, что современный читатель подлинника и современный читатель перевода должны одинаково воспринимать произведение, не смотря на различия в культурах. Однако, что касается воссоздания эпохи в тексте перевода, то современный перевод должен при помощи особых приемов дать читателю информацию о том, что текст не современен, и передать его эпоху.

О времени написания текста могут свидетельствовать элементы перевода, имеющие конкретную привязку к эпохе, например, специфика синтаксических структур или особенности тропов.

Однако данные приемы в первую очередь связаны с особенностями литературных традиций времени, литературным направлением и жанровой принадлежностью. Напрямую же время может быть отражено в языковых исторических особенностях текста: лексических, морфологических и синтаксических архаизмах и т.д.

1.2. Понятие адекватности перевода и ее типы

Понятие адекватности так же является одной из центральных тем для обсуждения в теории и практике перевода. В гносеологии под адекватностью понималось обозначение верного воспроизведения в представлениях, понятиях суждениях объективных связей и отношений действительности [14, с. 18].

В российском переводоведении оно рассматривается преимущественно как соответствие переведенного текста цели перевода и как оценочное, связанное с правильным выбором средств перевода понятие [29, с. 43].

Рассмотрим определения адекватности и адекватного перевода, которые приводит в своем толковом переводоведческом словаре Л. Л. Нелюбин: «Адекватность перевода – воссоздание единства формы и содержания оригинала средствами другого языка» [17, с. 8].

«Адекватный перевод – полноценный перевод, обуславливающий правильную, точную и полную передачу особенностей и содержания подлинника, и его языковой формы с учетом всех особенностей структуры, стиля, лексики и грамматики в сочетании с безукоризненной правильностью языка, на который делается перевод» [17, с. 8].

В настоящее время исследователи в области перевода стремятся отойти от использования таких терминов, характеризующих перевод, как «точность» и «верность». Как отметил А. В. Федоров: «В целом ряде работ по теории перевода, усиленно подчеркивалась относительность понятия «точности» <...> Вместо слова «точность» выдвинулся термин «адекватность», означающий «соответствие», «соответственность», «соразмерность».

Есть, однако, возможность заменить этот иностранный термин и русским словом «полноценность», которое в применении к переводу означает: 1) соответствие подлиннику по функции (полноценность передачи) и 2) оправданность выбора средств в переводе» [27, с. 69].

Аналогично Р. К. Миньяр-Белоручев определяет адекватный перевод: «Адекватный перевод – воссоздание единства содержания и формы подлинника средствами другого языка. Адекватный перевод является целью художественного перевода» [41, с. 19].

А.В. Федоров предлагает, так же более развернутое определение полноценности (адекватности) перевода: «Полноценность перевода означает исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему.

Полноценность перевода состоит в передаче специфического для подлинника соотношения содержания и формы путем воспроизведения особенностей последней (если это возможно по языковым условиям) или создания функциональных соответствий этим особенностям. Это предполагает использование таких языковых средств, которые часто и не совпадая по своему формальному характеру с элементами подлинника, выполняли бы аналогичную смысловую и художественную функцию в системе целого» [20, с. 127].

Согласно Н. К. Гарбовскому, в трудах которого уделяется большое внимание вопросу определения категорий переводческой эквивалентности и адекватности: «Адекватность перевода предполагает его соответствие тем ожиданиям, которые возлагают на него (перевод) участники коммуникации, а также тем условиям, в которых он осуществляется. Таким образом, категория адекватности является главным образом не характеристикой степени соответствия текста перевода тексту оригинала, а степени его соответствия ожиданиям участников коммуникации» [23, с. 72].

По мнению А. Д. Швейцера, адекватность отвечает на вопрос о том, соответствует ли перевод как процесс данным коммуникативным условиям. Ученый указывает на то, что адекватность связана с условиями протекания межкузыкового коммуникативного акта, с выбором стратегии перевода, отвечающей коммуникативной ситуации. «Адекватность исходит из того, что решение, принимаемое переводчиком, нередко носит компромиссный характер, что перевод требует жертв и что в процессе перевода во имя передачи главного и существенного в исходном тексте (его функциональных доминант) переводчику нередко приходится идти на известные потери» [16, с. 96]. Он так же утверждает, что требование адекватности носит оптимальный характер, по его мнению, перевод должен оптимально соответствовать определенным коммуникативным целям и задачам [16, с. 96].

А. А. Смирнов в статье «Перевод» дает такую формулировку этого понятия: «Адекватным мы должны признать такой перевод, в котором переданы все намерения автора в смысле определенного идейно-эмоционального художественного воздействия на читателя, с соблюдением по мере возможности всех применяемых автором ресурсов образности, колорита, ритма и т. п. При этом приходится кое-чем жертвовать, выбирая менее существенные элементы текста» [27, с. 143].

Исходя из данных определений, можно сделать вывод, что адекватность перевода может быть достигнута только в тех условиях, когда участники коммуникации полностью понимают друг друга, а также то, что при достижении адекватности переводчику нередко приходится искать компромисса и идти на известные потери.

С позиции современного европейского переводоведения данное понятие связано с нормативным аспектом перевода.

Исследователь в области переводоведения Г. Тури считает, что адекватность – это следование нормам исходного языка и корректность в отношении норм переводящего языка. Он рассматривает адекватный перевод, как полную эквивалентность прагматической составляющей текста без нарушения его жанрово-стилистических норм. Методика оценки адекватности Г. Тури строится на оценке исходного текста и текста перевода, а также построении определенного инварианта и сравнении его с исходным текстом.

По мнению Э. Ригби, адекватный перевод текста – это перевод, который подчиняется принципу композициональности. Он означает, что перевод текста полностью сводится к переводу предложений, из которых он состоит, а перевод предложений – к переводу слов. Единственная поправка, которую при этом допускается делать – это поправка на грамматические взаимосвязи, которые должны, безусловно, соблюдаться. Это относится абсолютно к любому тексту – философскому, художественному, естественнонаучному, если он желает быть адекватным. Требование же

относительно того, что переводчик должен переводить не слова, а мысли, является абсолютно уместным, когда речь идет о ненаучных текстах. Полностью адекватный перевод художественных текстов невозможен, причем бывают произведения, которые поддаются «более или менее» адекватному переводу (тем менее они ценны с художественной точки зрения), а бывают произведения, которые просто невозможно даже приблизительно адекватно перевести (например, стихотворные произведения великих поэтов). Поэтому речь в этих случаях может идти только о переложении, то есть об анархическом переводе и переводчик здесь действительно имеет равные права с автором, поскольку в этом случае он фактически не переводит, а творит новое произведение.

А. Ньюман рассуждает о функциональной адекватности текста, которая отражает условия коммуникации, стилевые и жанровые характеристики ИТ. При этом он ориентирован на получателя сообщения и учитывает жанровую систему языка перевода.

Категория адекватности текста является в определенной степени субъективной, опирающейся на восприятие и должна оцениваться лишь на основе рассмотрения текстового уровня. Вследствие этого обсуждение адекватности как нормы перевода приводит специалистов к вопросам допустимости отклонений от речевой и смысловой структуры текста.

Итак, мы рассмотрели основные концепции и подходы к определению термина адекватность, а именно с позиций российской и европейской переводоведческих школ.

В целом, требование адекватности соотносится с необходимостью выбора стратегии (программы действий, обеспечивающей адекватность). Выбор стратегии зависит от жанра оригинала (в данном случае – либретто), а также целей перевода. Стратегия – решение о том, какие аспекты оригинала должны быть отражены в переводе и предполагает целенаправленное, систематическое, ориентированное на адекватность воплощение.

Основополагающими понятиями оценки качества перевода являются понятия адекватности и эквивалентности. На основании этого можно сделать вывод, что качественный перевод должен соответствовать следующим критериям:

1. Ясность. Перевод идиом и других выразительных средств при помощи подбора эквивалентов и аналогов в языке перевода.
2. Точность перевода фразеологических единиц.
3. Смысловая близость оригиналу.
4. Отсутствие ошибок, искажающих смысл оригинала.
5. Отсутствие грамматических и орфографических ошибок.
6. Соответствие синтаксиса правилам языка перевода.
7. Семантическое единство. Отсутствие расхождения смысла между ИТ и ПТ.
8. Сохранение прагматического аспекта ИТ.

Таким образом адекватность и эквивалентность являются обобщающими и основополагающими критериями, включающими в себя остальные критерии. Однако в соотношении друг с другом адекватность и эквивалентность не находятся на одном уровне. Эквивалентность - критерий первого порядка. Она выявляет соответствие содержания ИТ и ПТ, насколько близко или отдаленно лексическое и синтаксическое строение. Адекватность – критерий второго порядка. Она позволяет выявить семантическое, стилистическое и прагматическое соответствие между ИТ и ПТ.

Художественный перевод считается разновидностью словотворческого искусства. Перевод художественного произведения основан на исследовании, личностном восприятии и творческом подходе. Прежде всего переводчику необходимо понять основную идею, выраженную в оригинале произведения. Обнаружив главную мысль, следует использовать эквиваленты, в свою очередь, отталкиваясь от этой мысли. Иными словами, в данном случае художественный перевод представляет собой эквивалентное соответствие оригиналу в эстетическом аспекте, а не в лингвистическом смысле.

Переводчик обязан передать все мысли, высказанные автором. При этом должны быть сохранены не только предложения, но также специфические особенности высказывания. Переводчику стоит воздержаться от добавления чего-то от себя. Он имеет право только дополнять и пояснять автора. Переводчик должен быть лаконичным, мысли должны быть выражены в сжатой форме. Переводчик должен сохранять ясность изложения произведения и использовать другие средства достижения адекватного перевода не в ущерб ясности.

Необходимо не использовать сложные обороты, которые затрудняют восприятие. Мысль должна быть изложена простым и ясным языком. Переводчик должен придерживаться общепринятых норм русского литературного языка. Из-за существенного несоответствия в синтаксической структуре английского и русского языков, очень сложно сохранить стиль выражения подлинника.

Связи образных средств оригинала с языком перевода и возможности их передачи наводят на вопрос о возможности изобразить культурное своеобразие оригинала в полном объеме. Это чрезвычайно сложная задача, как с теоретической, так и практической точки зрения. Реализация тесно связана с тем, насколько хорошо в первую очередь переводчик, а затем и читатель, осведомлен о культурных особенностях страны оригинала произведения.

Однако, даже при наличии фоновых культурных знаний об авторе и его стране, ситуация может меняться и эти самые знания ставиться неревалентными. Знания это все-таки проверенный на практике факт действительности, то, что является таковым на самом деле. Писатель передает лишь свое субъективное восприятие духа времени, в котором он жил. Так что, необходимые фоновые знания должны включать в себя, прежде всего знание той эпохи, в которой жил автор произведения. Что касается переводчика, то это неотъемлемая часть его профессиональной этики.

В связи с диверсификацией типологий переводческих текстов, и возникновением специализированных переводческих инструментов, лингвистика уделяется все большее внимание проблемам оценки его качества. Тем не менее все еще отсутствует системный подход оценки качества перевода. Создание системы оценки качества перевода будет способствовать повышению результативности профессиональной деятельности переводчика. В последнее время лингвистика занимается изучением отдельных аспектов проблемы оценки качества перевода (адекватность и эквивалентность, норма перевода и др.).

Норма перевода является одним из важнейших параметров при оценке качества перевода. По мнению В.Н. Комиссарова, норма перевода является результатом выполнения комплекса требований, предъявляемых к тексту перевода (норма эквивалентности перевода и жанрово-стилистическая норма перевода) [24, с. 12]. В.Н. Комиссаров считал эквивалентность важнейшим критерием, и различал «адекватный» перевод, достигаемый на уровне слов и словосочетаний, и «эквивалентный», характеризующийся близостью к содержанию текста оригинала.

Тип текста играет ключевую роль при выборе подходов к оценке качества перевода. Это особенно актуально в случае художественного перевода, так как переводчик сталкивается как лингвистическими, так и экстралингвистическими трудностями перевода. Переводчик должен не забывать о том, что читательская аудитория художественного произведения перевода может отличаться от читателей произведения-оригинала.

Переводчик художественной литературы сталкивается с переводческими проблемами макроуровня и микроуровня. К макроуровню относятся художественно-эстетические характеристики произведения, к микроуровню – лингвостилистические.

Перевод художественного произведения состоит из 3 этапов:

1. Предпереводческий анализ оригинала художественного произведения, идиостиля автора, рецензий на произведение. Под идиостилем в данном

контексте понимается комплекс художественно-эстетического содержания произведения и словесной формы, представленный средствами языковой выразительности.

2. Анализ лингвистической и экстралингвистической информации.

Перевод является переработкой информации, с помощью творческих моментов и аналитических операций.

3. Выбор переводческих стратегий передачи экспрессивных средств оригинала средствами языка перевода. Например, подбор релевантных аналогов эпитетам, метафорам, авторским неологизмам и т.д.

На основе выбранной переводчиком стратегии, и после определения художественно природы произведения, его стилистических особенностей, переводчик принимает решения, соответствующие нормам ПЯ, ожиданиям читательской аудитории, и исторической эпохе. Поскольку использование архаичных или сленговых выражений вне контекста будет плохо сказываться на качестве перевода.

Произведение может иметь определенную культурную окраску. Выражается она чаще всего в образах, наиболее отражающих условия жизни народа. Вся проблема культурной окрашенности чрезвычайно сложна и еще мало исследована. Перевод функционирует как самодостаточное произведение языкового искусства, и он может быть соотнесен с оригиналом и другими переводами на тот же язык. Адекватный перевод на русский язык должен быть написан грамотным русским языком, без напоминания об искусственном языке который возникает из-за неопытности или непрофессионализма. Перевод — это процесс сугубо творческий и переводчик по роду своей деятельности схож писателю, некоторые даже сравнивают его с актером или музыкантом. Судить о качестве перевода профессионально могут немногие. Но оценить качество перевода может только читатель. Так что тут не все так однозначно. Тем не менее, имеется большое количество методов, применяемых для передачи оригинала полноценными средствами другого языка.

Переводческие ошибки отличаются своей природой. Как отмечает Я.И. Рецкер переводческие ошибки подразделяются на: субъективные, которые возникают в результате недостаточной квалификации переводчика; объективные, возникающие вследствие интерференции структуры другого языка. Также переводческие ошибки классифицируются по степени: неточности; искажения; неясности [32, с. 182]. Смысловые ошибки допускаются самыми неквалифицированными переводчиками, в то время как стилистические ошибки, или «ошибки формы» обусловлены невнимательностью или недостаточным пониманием художественного произведения.

Ошибки, связанные с прибавлением или потерей основной информации, считаются самыми грубыми. К.И. Ковалёва проводит анализ переводческих ошибок на основании следующей классификации: ошибочное приращение; ошибочное опущение; ошибочная замена [23, с. 78]. А.Б. Шевнин, выдвинул психолингвистическую классификацию: ошибки восприятия, когда оригинал остается непонятым переводчиком; ошибки порождения, когда неудачный выбор переводчиком языковых средств приводит к искажению смысла; ошибки восприятия-порождения. В данной работе мы использовали следующую классификацию: - искажения; неточности; пропуски.

1.3. Интерпретация как способ достижения адекватности перевода

В гуманитарном знании интерпретация – фундаментальный метод работы с текстами, связанный с истолкованием их смысла и неотъемлемый от процесса понимания. Традиционно полагалось, что благодаря интерпретации высказываний преодолевается неполнота их первоначального понимания. Следовательно, понимание – это свойство сознания, а интерпретация – ряд понимающих действий. По-другому интерпретацию

можно определить, как осознанно организованную рефлексию, а понимание – как творческий результат процесса интерпретации.

Проблема заключается в том, что, когда говорят о многозначности художественного текста, говорят не о множестве пониманий, а о множестве интерпретаций, что дает представление о том, что интерпретация является результатом понимания. Подобная путаница проистекает из переосмысления герменевтикой границ человеческого понимания. Изначально интерпретация была лишь методом истолкования текстов и должна была помочь выявлению смысла, и именно того, который вложил в текст автор. Следовательно, возможно одно верное понимание, и мы можем в большей или меньшей степени приближаться к нему в зависимости от нашей конгениальности писателю. Для Шлейермахера и Дильтея искусство интерпретации – это умение видеть то, как определенные черты индивидуальности автора, навязанные ему внешними обстоятельствами в процессе жизни, влияют на создаваемые произведения. Многие из этих черт автор воспринял бессознательно, интерпретатор же обязан вскрыть этот пласт и сделать бессознательное достоянием знания.

Герменевтика XX века показала, что возможно более чем одно понимание смысла текста, ему не противоречащее. Абсолютным источником смысла выступает уже не автор, а произведение. Каждый отдельный смысл требует своего понимающего, каждый понимающий вычленяет смысл текста согласно своему видению.

В конце XX века в герменевтике (П. Рикер, Ю. Кристева) наметилась тенденция к расширению предмета исследования. Этим термином стали обозначать учение о любом восприятии фактов, поступков, текстов, высказываний, переживаний. Истоки этой ветви герменевтики кроются в учениях К. Маркса, Ф. Ницше и З. Фрейда, которые заставили усомниться в декартовской формулировке «Я мыслю, следовательно, я существую» и заменить ее другой: я существую там, где не мыслю. Поэтому исследования интерпретатора должны быть направлены не на явный смысл произведения, а

на первопричину высказывания, на подоснову явного смысла, в том числе и на все культурные смыслы, которые бессознательно впитало в себя произведение.

Эти размышления были доведены до крайности в постмодернистской концепции интерпретации (Ж. Деррида, М. Бланшо, П. де Ман), которая ее понимает, как наполнение текста смыслом вне постановки вопроса об ее правильности или соответствии некому исходному, истинному значению. Интерпретация для постмодерна – это не реконструкция авторского замысла и не выявление смысла, заданного объективными параметрами произведения. Интерпретация направлена не на автора и не на текст, а на читателя и поэтому подразумевает безграничную вариативность прочтения. «Чтение – не беседа, оно не спорит и не задает вопросов. <...> у книги, истоки которой в искусстве, нет гарантий в мире, – и, когда она читается, она вовсе даже не была прочитана; она достигает собственной значимости как произведения лишь в пространстве, открываемом этим уникальным прочтением, всякий раз первым и всякий раз единственным» [1, 197]. В результате интерпретация оказывается абсолютно независимой от текста, а текст – от интерпретации.

Итак, в философской герменевтике сложилось три основных понимания интерпретации:

1. Обоснование значимой роли понимающего (интерпретатора) привело к тому, что интерпретация стала пониматься как прочтение известных произведений, целью которого является вовсе не выявление скрытого смысла, но «та или иная степень переименования его явного смысла» [4, с. 39].

Интерпретатор в данном случае стремится не вчитаться в произведение и не вступить с ним в диалог, а вчитать в него себя, тем самым деформировав или уничтожив его эксплицитный смысл.

2. Наряду с этим существует более «умеренное» понимание интерпретации, которое предполагает, что текст адекватно понимается, но при этом служит толчком для самостоятельной мысли интерпретатора: «чужая мыслительная

конструкция не деформируется, но переосмысливается в целях построения своей, новой» [4, 39].

3. Сохраняется и чисто герменевтическое значение, предполагающее, что в тексте есть явный смысл, который не требует ни переиначивания, ни уничтожения, но просто понимания, и неявный, который требует выявления и экспликации, то есть интерпретации. Интерпретация – «это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенном в буквальном значении» [31, с. 18].

В настоящее время термин «интерпретация» используется гораздо шире и может быть применен в отношении любого вида искусства (кино, театр, живопись), истории и т. д., то есть всего, что требует понимания. Интерпретация понимается как общая операция преобразования одной кодовой системы в другую. При этом интерпретация может и не иметь связи с собственно пониманием, то есть протекать вне человеческого сознания.

В русский язык слово «интерпретация» попало только в XX веке (точнее, в 1920-х гг., но обрело актуальность в 1970-е гг.) как термин, синонимичный толкованию. Все остальные его значения в русском языке привнесены из разных источников. Самое краткое определение из всех возможных: «Истолкование произведения в свете исторического, группового, личного опыта читателя (слушателя, зрителя)» [12, с. 166].

В «Литературном энциклопедическом словаре» дается представление об интерпретации как о литературоведческой операции: «Интерпретация – истолкование литературного произведения, постижение его смысла, идеи, концепции. Интерпретация осуществляется как переоформление художественного содержания, то есть посредством его перевода на (1) понятийно-логический (литературоведение и основные жанры критики литературной), лирико-публицистический (эссе) или (2) на иной художественный язык (графика, театр, кино и др. искусства)» [16, с. 128].

Как говорилось выше, сейчас интерпретацией называют не только процесс постижения текста, но и результат. Когда говорят: «Это моя интерпретация», подразумевают: «Это мой вариант понимания», а не «Это мой путь к пониманию». Можно предположить, что понимание – свойство сознания, которое эксплицируется только в интерпретации, таким образом, интерпретация – это объективация понимания. Результатом следования за чьей-то чужой интерпретацией будет мое понимание. Предполагается, что определенный путь ведет к определенному результату, а результат содержит в себе представление о пути, имеет тенденцию произвольно разворачиваться в этот путь. Но исторически герменевтическая интерпретация складывалась из трех моментов: из понимания произведения, из эксплицитного выражения этого понимания понятийно-логическими средствами и из применения этого понимания на собственном опыте. Поэтому определение интерпретации как экспликации понимания вполне оправданно. Подобное определение закреплено в одном из философских словарей, где этот термин определяется как «когнитивная процедура установления содержания понятий или значений элементов формализма посредством их аппликации на ту или иную предметную область, а также результат указанной процедуры» [9, с.472].

Несмотря на то, что термин «интерпретация» используется в теории перевода очень широко, до сих пор не сложилось устойчивого его определения. Это слово мы встречаем еще в работах А.В. Федорова 1927 и 1928 годов. Развивая мысль о том, что в процессе перевода непременно идет борьба элементов оригинала за место в окончательной версии, Федоров упоминает, что переводчику необходимо «выбрать и зафиксировать определенную возможность интерпретации, выбрав ее из ряда других представляющихся ему возможностей <...>» [1, с.66]. Интерпретация – здесь то же, что и толкование подлинника. В работе «Искусство перевода» 1936 года К.И. Чуковский говорит о том, что переводчик должен обеспечить читателю научную точность своей интерпретации, а рассуждая о

недопустимости словесных ошибок, пишет: «Неисчислимы те бедствия, которые порою может принести переводимому автору неверная интерпретация одного-единственного слова» [11, 13]. Значение термина вполне конкретно – переводческое толкование оригинала, которое должно быть не просто разумным, но строго научным. В этих работах «интерпретация» еще не стала сугубо переводоведческим термином, а употреблялась как синоним «толкования».

Терминологическое определение данное слово приобрело в 1950-х годах в работах И.И. Ревзина и В.Ю. Розенцвейга. Данное ими определение прижилось в лингвистике и было зафиксировано в кратком словаре переводческих терминов Р.К. Миньяр-Белоручева: «Интерпретация – И.И. Ревзин, В.Ю. Розенцвейг так называют смысловой способ перевода, то есть перевод с обращением к действительности» [7, с.223]. Промежуточный итог употребления этого термина в переводоведении подвел В.Н. Комиссаров [3, с.3–19], выделив четыре вида интерпретации, три из которых – обязательный атрибут процесса перевода и один переводу противопоставлен. Первый вид подразумевает интерпретацию «языковых единиц, составляющих высказывание, по отношению друг к другу и к реальной действительности», обеспечивая понимание высказывания [3, с.3–19]. Второй вид включает следующие операции: нахождение соответствий (в словарях, глоссариях, учебных пособиях), решение вопроса об уместности применения соответствий, известных переводчику, выбор определенного приема перевода и выбор одного из предлагаемых вариантов. Третий вид подразумевает подбор нового, неизвестного заранее переводчику соответствия или же перевод путем самостоятельного творческого акта переводчика с учетом особенностей контекста. Комиссаров утверждает, что, если переводчик берет на себя функции равноправного участника межкультурной коммуникации, самостоятельно решающего, как следует толковать оригинал, он выходит за рамки процесса перевода, так как рецептор перевода получает «не само содержание оригинала, а иное

сообщение, созданное переводчиком после уяснения им этого содержания и на основе его» [3, с.3–19]. Поэтому интерпретацией назван самостоятельный, отчасти творческий, выбор переводчиком эквивалента из нескольких уже имеющихся. Мы не можем принять этой трактовки, так как полагаем, что переводчик подбирает эквивалент к тому, что уже им проинтерпретировано.

Комиссаров, выделяя четвертый, «смысловой», вид интерпретации и не называя его переводом, вступал в полемику с теорией Д. Селескович, которая под интерпретацией понимала извлечение смысла высказывания, минуя языковое содержание. Позже мысль французской исследовательницы была подхвачена Ж. Делилем, для которого интерпретация – «не что иное, как герменевтический диалог между переводчиком и оригиналом» [2, с.70]. Классификация типов интерпретации Комиссарова была подвергнута критике А.Н. Крюковым, который последовательно доказывает, казалось бы, очевидное, что «интерпретация смысла», то есть четвертый вид, присутствует в каждом типе интерпретации [10, с.49]. Переводчик обязан передать все мысли, высказанные автором. При этом должны быть сохранены не только предложения, но также специфические особенности высказывания. Переводчик не должен ничего добавлять от себя, не должен дополнять и пояснять автора. Переводчик должен быть лаконичным, мысли должны быть облечены в максимально сжатую форму. Переводчик должен сохранять ясность изложения произведения и использовать другие средства достижения адекватного перевода не в ущерб ясности. Необходимо не использовать сложные обороты, которые затрудняют восприятие. Мысль должна быть изложена простым и ясным языком.

Переводчик должен придерживаться общепринятых норм русского литературного языка. Из-за существенного несоответствия в синтаксической структуре английского и русского языков, очень сложно сохранить стиль выражения подлинника. При переводе имеет смысл изменить структуру предложения в соответствии с нормами русского языка.

Связи образных средств оригинала с языком перевода и о возможности их передачи наводят на вопрос о возможности изобразить культурное своеобразие оригинала в полном объеме. Это чрезвычайно комплексная задача, как с теоретической, так и практической точки зрения. Реализация тесно связана с тем, насколько хорошо в-первую очередь переводчик, а затем и читатель, и слушатель о культурных особенностях страны оригинала произведения.

Однако, даже при наличии фоновых культурных знаний об авторе и его стране, ситуация может менять и эти самые знания ставиться неревалентными. Знания это все-таки проверенный на практике факт действительности, то, что является таковым на самом деле. А писатель передает лишь свое субъективное восприятие духа времени, в котором он жил. Так что, по моему мнению, необходимые фоновые знания должны включать в себя, прежде всего знание той эпохи, в которой жил автор произведения. Это свою очередь будет способствовать лучшего пониманию реалий того времени. Что касается переводчика, то это неотъемлемая часть его профессиональной этики.

Культурная окраска — это конкретная черта литературного произведения, которая может быть ярко выражена. Выражается она чаще всего в образах, наиболее отражающих и с условия жизни народа.

Любая локализация оригинала противоположна задаче воспроизведения национальной окраски, что она означает замену ее совсем другой окраской. Вся проблема культурной окрашенности чрезвычайно сложна и еще мало исследована. Перевод функционирует, как самостоятельное произведение языкового искусства и он может быть соотнесен с оригиналом и другими переводами на тот же язык.

Адекватный перевод на русский язык должен быть написан грамотным русским языком, без напоминания об искусственном языке который возникает из-за неопытности или непрофессионализма.

Перевод — это процесс сугубо творческий и переводчик по роду своей деятельности схож писателю, некоторые даже сравнивают его с актером или музыкантом. Судить о качестве перевода профессионально могут немногие. Но оценить качество перевода может только читатель. Тем не менее, имеется большое количество методов, применяемых для передачи оригинала полноценными средствами другого языка.

Читательское восприятие формирует вокруг себя все остальные критерии, необходимые для оценки перевода, вплоть до мельчайших деталей языкового соответствия, ибо, в конечном счете, даже языковые реалии проверяются не по словарям, а по живому словоупотреблению.

Переводческая индивидуальность порождение таланта и времени. У молодых талантливых переводчиков есть полное право соревноваться с мастером.

Современный перевод дает читателю информацию, что текст не современен, и, используя специальные методы, пытается показать, насколько он архаичен. Специфика синтаксических структур, в частности тропов - все это имеет специфические связи с эпохой. Но время шло, названные особенности лишь косвенно влияли, так как в первую очередь они связаны с особенностями литературных традиций того времени, литературного направления и жанровой принадлежности. В то же время отражается на исторических особенностях языка текста: лексические, морфологические и синтаксические архаизмы. Их и используют переводчики для создания архаичного стиля.

Из произведений художественной литературы люди получают огромный объем разнообразных знаний о мире. Кроме того, создание художественного образа - не цель литературного произведения, а средство передачи информации.

Если логика текстового сообщения является основной функцией фактов и, следовательно, основная цель его создания, то художественный текст является только средством воздействия на читателя. Функция воздействия в художественном тексте часто также не самодостаточна. Она

ориентирована на отношения как эмоционального и рационального характера, на некоторые события, факты.

Эстетическая функция языка. Цель реализации эстетического языка. Это воплощение художественной модели в тексте. Для получения эстетического удовольствия от перевода надо передавать замысел специфических субъективно-эмоциональных особенностей, заложенных в произведение автором.

В художественном тексте обычно передается информации и интеллектуальная, и эмоциональная, и даже эстетическая. Все эти виды информации, передаваемые, через эффекты эмоциональные и эстетические сфокусированы на получателя. Этот эффект достигается с помощью языковых средств на всех уровнях. Для этой цели, используется ритмическая организация текста.

Универсальный метод реализации семантики художественного образа заключен в лексических, синтаксических и в стилистических приемах. Известна зависимость эмоционального и эстетического воздействия в литературе.

В литературном тексте, как отмечают исследователи, это не просто передается в соответствии с существующими правилами языка, но и изображается художественно. Язык художественного текста живет по своим собственным законам, отличным от естественной жизни. Любой текст может потенциально обеспечить определенное влияние на сознание и поведение читателя, как следует из названия, но экспрессивность способствует, цель общению обеспечивает влияние на получателя.

Кроме того, в дополнение к специальным языковым средствам, а именно эмоции, воображение, стилистически отмеченные, выразительность может быть любой в зависимости от целей автора контекстной ситуации.

Эмоциональные источники генерации текста разнообразны и не всегда понятны всем исследователям. С одной стороны, основным источником эмоционального текста на самом деле являются так называемые языковые

средства или приемы. На основе коммуникативного подхода, наиболее важным источником эмоционального текста является его содержание. Содержание сотен технологий потенциально для генерации эмоции, потому что всегда есть получатель, для которого это будет личностно значимым.

Большой интерес лингвистов к эмоциональной стороне языка в связи с тем, что механизмы синтаксиса взаимосвязаны с механизмами психики, что и соответствующие функции головного мозга, эмоциональными процессами. Эмоции, мышление и речь - это продукты человеческой умственной деятельности сознания, язык, речь, отражаются в нашем сознании и подсознании. С помощью него человек организует и контролирует психологические процессы. На языке эмоций, выраженных в самых разнообразных средствах, которые могут быть объединены различными способами речи. Чтобы эмоциональность языка не исчезала, используются специфические функциональные средства (суффиксы, эмоциональная оценка лексики), а также инструменты, которые функционально зависят от языка используются в контексте конкретного речевого акта. Выбор данных средств продиктован эмоциональной реакцией, и отображается уже обработанным в человеческом сознании как эмоциональность и является следствием эмоций в зависимости от организма и продукта мышления.

Принцип компонентом эмоциональных отношений с другими компонентами лексического значения слова состоит в следующем. Эмоциональный компонент часто выступает оценкой компонента, так как оценка содержания эмоциональных ценностей. Так что в процессе языкового общения существует потребность выразить не только субъективное отношение, но испытать эти отношения, то есть эмоции, субъективные взгляды и эмоции тесно переплетены в человеческом сознании. Лингвистический энциклопедический словарь дает следующее определение экспрессивности: "набор семантических стилей, которые обеспечивают способность действовать как средство коммуникативного акта субъективной силе выражения отношения, говорящего к содержанию или назначения речи.

Эмоциональная лексика в художественном тексте выполняет несколько функций, главная из которых являются создание эмоционального содержания. Универсальный метод реализации семантики художественного образа заключен в лексических, синтаксических и в стилистических приемах. Известна зависимость эмоционального и эстетического воздействия в литературе.

Восприятие ее содержания от комбинации обеих реализаций – аудио и графики. Это также относится и к художественному образу. В литературном тексте, как отмечают исследователи, это не просто передается в соответствии с существующими правилами языка, но и изображается художественно.

Важными аспектами художественного текста также являются стилистические приемы, которые позволяют читателю стать ближе к семантическим особенностям произведения.

Особую трудность при переводе художественного текста представляет языковая картина мира автора произведения. На данном этапе развития исследований существует различное мнение о сходстве лексических систем в разных языках мира. Согласно В. Гумбольдту, Л. Вайсгерберу и др., картина мира, которая «навязана» разным народам их языками, в основном не совпадает [5, с. 16]. К примеру, В. Гумбольдт пишет, что «...разные языки являются несхожими мировидениями... Всякий язык, обозначая отдельные предметы, в действительности созидает: он формирует для говорящего на нем картину мира. Каждый язык образует вокруг народа, к которому он принадлежит, круг, выйти за пределы которого можно только вступив в другой круг» [15, с. 123]. В. Гумбольдт считает, что «люди, говорящие на разных языках, по-разному воспринимают внешний мир» [15, с. 123].

В соответствии с гипотезой лингвистической относительности, принадлежащей Б. Л. Уорфу и Э. Сепиру, людям свойственно дробить мир, при этом организовывая его в определённые понятия и распределяя значения так, а не иначе, потому что они являются участниками определенного договора, который имеет силу только в этом языке.

Вторая точка зрения принадлежит А. Г. Спиркину, Р. Гинзбургу, В. А. Звегинцеву и пр., которые считали, что все «совпадает, кроме языковых оболочек» слов [14, с. 28]. А. Г. Спиркин считает, что «у многих народов мира одни и те же объекты и явления обозначаются различными звуковыми комплексами, но эти различия по своему фонетическому и морфологическому строению слова отображают одинаковые понятия». И далее: «Одну и ту же мысль можно выразить на всех языках, об одном и том же предмете можно писать, думать, говорить на всех языках. Это стало возможным потому, что, хотя одни и те же предметы на разных языках обозначаются полностью разными звуковыми системами, но каким бы образом ни звучало название конкретного предмета на данном языке, оно провоцирует в мышлении ассоциацию, связь именно с этим вполне конкретным предметом, понятием, а не с другим» [30, с. 48].

Подобную точку зрения имеет и Р. Гинзбург: «... надежная связь языка и мышления гарантирует возможность коммуникаций внутри этого общества, владеющего одним и тем же языком, а также возможность общения между различными народами, общающимися на разных языках... Если бы не эта взаимосвязь языка и мышления, характерная для всего человечества, то люди не могли бы делиться своими мыслями друг с другом, общаясь на разных языках, совершенно был бы невозможен и перевод с одного языка на другой» [14, с. 411].

Как можно заметить, точки зрения А. Г. Спиркина и Р. Гинзбурга являются антиподом взглядов В. Гумбольдта, Л. Вайсгербера, что касается того, что «языковые картины мира» разные. Впрочем, все они ошибаются. Если теория лингвистической /языковой/ относительности очень преувеличивает значение различия мировых языковых картин, то и точки зрения А. Г. Спиркина и Р. Гинзбурга, которые считают, что все совпадает, мы также считаем неприемлемой, поскольку она противоречит текущей ситуации, отраженной в работах лингвистов.

Если, к примеру, сравнить понимание числа у европейских народов и у определенных народов Азии и Африки, то мы заметим, что это понятие у различных народов не является схожим. Показательная справка о числе и счете у определенных народов дана Е. Кассиром: «... в индейских языках используются разные числовые ряды. Все зависит от того, что подсчитывается: люди или вещи, одушевленные или неодушевленные объекты. Определенные числовые ряды можно применять и тогда, когда осуществляется счет рыб либо шкур, лежащих или стоячих предметов.

Язык жителей острова Моану обладает разными числительными, для того чтобы считать кокосовые орехи, людей, духов и животных, цветы и здания. В языке уимжей /Колумбия/ имеются определенные числовые ряды для подсчета плоских предметов и животных, крупных объектов и времени, людей, лодок и др. В соседних языках дифференциация разных числовых рядов продолжается. У народностей Севера, в частности, у эскимосов, есть в наличии очень дробные понятия о типах и видах снега, причем общего понятия «снег» может и не быть. Очень важно для эскимоса, какой снег он видит перед собой: рыхлый, смерзшийся, колючий, талый, обладающий твердым настом, падающий, метель и другие виды. Благодаря этому у эскимосов выполняется тонкая дифференциация в различении всех типов снега, которая происходит путем выделения полностью самостоятельных понятий.

В итоге в языке эскимосов возникает 25 отдельных понятий для русского понятия «снег». Чукчи имеют до 15 слов, охватываемых в русском языке всего лишь одним словом «тюлень». Подобную картину можно увидеть и в европейских языках. В русском языке существует слово «сутки», ни в одном из европейских языков /немецкий, английский, французский/ этого слова нет. Чтобы выразить этот отрезок времени, в этих языках прибегают к сумме нескольких понятий, т.е. выражают это содержание описательно: «Day and night», «24 hours» [15, с. 81].

При расхождении и понятийном передвижении именно словарные значения представляют трудность для перевода. В этом случае элементарная замена слов не представляется возможной, необходимо соотносить данные понятия с культурно-историческими, ситуативными явлениями, вводить их в определенную понятийную систему, не выходя за пределы лексического значения слова.

Выводы по Главе 1

Таким образом в первой главе были рассмотрены основные трудности, возникающие при переводе художественного произведения. Было проанализировано понятие адекватности перевода, а также рассмотрено влияние авторский реалий и языковой картины на качество перевода.

Также мы ввели понятие «перевод». Мы дали объяснение терминам «интерпретация» и «перевод», которые применяются среди переводчиков художественной литературы.

Итак, опираясь на вышеизложенный материал, можно сделать вывод, что перевод художественного произведения представляет собой комплексный процесс, в котором переводчик помогает не только адаптировать текст для реалий страны на языке, которого оно публикуется, но и выступает как соавтор.

Успешность этого процесса обеспечивается благодаря качеству работы переводчика. Оценка качества перевода осуществляется путем сопоставления переведенного текста с исходным текстом игры. Понятие адекватности важно для переводческой деятельности и не является статичным. Категории адекватности служит для определения качества перевода.

Глава 2. Художественная литература и способы ее перевода

2.1. Лингвистическая характеристика произведения

Роман «Помутнение» был написан в 1977 году в тяжелый период жизни Филипа Дика, после расставания с женой и продолжительного проживания с наркоманами. Книга является автобиографичной и описывает личные переживания автора. Филип К. Дик описывает язык как «базовый инструмент для манипулирования реальностью». Развивая данную идею, он предлагает один способ достижения этой цели, и другой способ контроля за восприятием. Он утверждает, что, если заставить людей видеть мир с вашей перспективы, вы добьетесь того что люди будут думать, как вы. В конце концов, это всего лишь одна из многих реальностей. В романе «Помутнение» вопрос познания остается центральным элементом повествования, его значимость слегка уходит на второй план только когда автор заостряет внимание читателя на понятиях власти и контроля.

Все романы Филипа Дика посвящены вопросам реальности, ирреальности и тому что представляет из себя концепт личности. Мир романа «Помутнение» переполнен информацией и различными технологиями. В этом романе люди формируют свое представление о мире на основе информации полученной техническими средствами, в то время как грань между реальностью и иллюзией исчезла, люди потеряли персональную идентичность. В романе главные герои испытывают то, что называется «гиперреальностью». Они находятся в постоянном бреде из-за воздействия наркотиков, не способные различать реальность и нереальность. Когда эта грань исчезает мы имеем дело с гиперреальностью. Дик иллюстрирует

хрупкую природу реальности и потерю персональной идентичности главных героев, которые становятся заложниками иллюзорного мира наркотиков.

Главный герой романа Боб Арктор, полностью доверил свою жизнь технологиям поскольку он не способен довериться своим чувствам. Это является результатом проживания в гиперреальном обществе. Роман рисует Калифорнию ближайшего будущего, правительство которой не довольствуется осуществлением власти посредством политических и экономических мер, и тайно производит и распространяет наркотик вызывающий настолько сильную зависимость что наркоманы называют его «Death». Тем самым Дик изображает злоупотребление наркотиками не только как средство своего рода идеологической борьбы за право определения смысла жизни и реальности, но и как «доступ» к «инструменту», посредством которого это можно осуществить. В этом отношении в произведении имеется пять прямых отсылок к роману «Фауст» Гёте, в котором идет борьба за душу героя. Несмотря на то, что роман написан в жанре научной фантастики, в нем затрагивается много социальных вопросов.

Главный герой является агентом полиции, работающим под прикрытием. Он находится в постоянных наркотических галлюцинациях и не способен понять кем он является, тем не менее он подозревает что он не наркоман, и пытается понять, кто же он на самом деле. В начале романа две его персоны: агент полиции и наркоман— это две разные личности. Однако по мере развития сюжета, эта грань стирается, в первую очередь в сознании самого героя. Это приводит к тому что полицейский Фред начинает следить сам за собой (наркоманом под псевдонимом «Боб Арктор»). В итоге личность полицейского полностью умирает, и главный герой оказывается в клинике для наркоманов.

С литературной точки зрения данный роман можно сравнить со сказкой, в силу нереальности происходящих событий, однако наличие

научных терминов и авторских неологизмов позволяет связать его с наукой. С художественной литературой данное произведение роднит познавательная и выразительная функция. Роман «Помутнение» объединяет научное мышление с художественной составляющей. Научное знание и художественность сосуществуют, и дополняют друг друга.

Основным объектом данного романа является моделирование будущего и изменений в обществе в результате научно-технического прогресса. Для создания эффекта правдоподобности автор романа стремится обосновать повествование научными фактами. Сюжет произведения имеет дело с научными допущениями. Например, изобретением, прибором.

Для более достоверного описания событий писатель, фокусирует внимание читателя на определенных ситуациях. В нашем случае, на главном герое, его внутреннем мире и переживаниях. Произведение основывается на неизведанном, вымышленном, однако автор включает культурные и социальные особенности периода, который он описывает. Герои произведения служат для выражения определенной идеи автора. В некоторых случаях персонажи являются всего лишь шаблонами для описания общества. Автор использует прием упрощения, заключающийся в рассуждении о судьбе человечества в целом. Для изображения человека, автор прибегает к обобщению, упрощению, и гиперболизации.

Помимо вышеописанных особенной, произведение характеризуется специфичным хронотопом, поскольку место и время действия происходит в будущем. Для сохранения достоверности не в ущерб повествованию, автор использует или придумывает термины и понятия, характерные для произведения, но с учетом научной базы имеющейся в распоряжении писателя. Произведение описывает события в нереальном пространственно-временном континууме. Время действия происходит как в прошлом, так и в будущем.

В основе произведения лежит экстраполярный художественный метод, который заключается в том, что, создавая литературное произведение, автор описывал свое видение будущего. Это позволяет вводить в сюжетную линию новые и уникальные изобретения. Поскольку писатель изображает возможные события или изобретения, он предсказывает научные открытия. Таким образом роман оказывает обратное воздействие на науку.

Для создания гипотетических предметов автор использует специфические художественные средства. В романе таким средством выступает категория технологичности, которая охватывает все научно-технические элементы, описанные в художественном произведении.

В данной работе сравнительная оценка качества перевода рассматривается на примере произведений Филипа Дика «Помутнение».

Жанр научной фантастики произведения «Помутнение» позволяет нам отнести произведение к разряду сложных для восприятия текстов, поскольку содержит большое количество культурно-авторских реалий, неизвестных читателю ПЯ, но сохранение лексико-семантической формы и прагматического содержания которых необходимо для понимания авторских интенций. Авторские реалии требуют особого внимания, поскольку определение ее вида и роли, которую она играет в контексте, предполагает выбор переводческой стратегии и способа ее адаптации в переводном тексте. Передача внеязыковой действительности словами-реалиями является одной из сложнейших проблем в теории и практике перевода, в которой переплетается целый ряд разноплановых составляющих, таких как переводческий аспект, страноведение, межкультурная коммуникация, культура переводчика и др.

В романе «Помутнение», создание художественного образа - не является целью произведения, а только средством передачи информации. В противном случае, если бы логика текстового сообщения являлась основной

функцией фактов и, следовательно, основной целью его создания, то текст романа являлся бы только средством воздействия на читателя. Функция воздействия в произведении часто также не самодостаточна. Она ориентирована на отношения как эмоционального и рационального характера, на некоторые события, факты.

В романе «Помутнение» передается информация и интеллектуальная, и эмоциональная, и даже эстетическая. Все эти виды информации, передаваемые, через эффекты эмоциональные и эстетические сфокусированы на читателя. Автор стремился обеспечить определенное влияние на сознание и поведение читателя, как следует из названия произведения.

Кроме того, в дополнение к специальным языковым средствам, а именно эмоции, воображение, стилистически отмеченные, выразительность меняется в зависимости от целей автора контекстной ситуации. Автор прибегает к языку эмоций, выраженных в самых разнообразных средствах, которые объединены различными способами речи. Чтобы эмоциональность языка не исчезала, Ф. Дик используют специфические функциональные средства (суффиксы, эмоциональная оценка лексики), а также инструменты, которые функционально зависят от языка используются в контексте конкретного речевого акта. Эмоциональная лексика участвует в создании психологического характера главных героев и воплощает положительные и отрицательные качества характера, способствуя положительным или отрицательным изображениям, и участвует в формировании ассоциативных связей с образами других произведений. В общем, эмоциональная лексика в данном произведении выполняет несколько функций, главная из которых являются создание эмоционального содержания. Универсальный метод реализации семантики художественного образа заключен в лексических, синтаксических и в стилистических приемах.

Важными аспектами текста романа также являются стилистические приемы, которые позволяют читателю стать ближе к семантическим особенностям произведения.

2.2. Сравнительный анализ и оценка качества переводов романа Филипа К. Дика «A Scanner Darkly» (перевод В. Баканова и А. Круглова) «Помутнение» и (перевод М. Кондратьева)

В рамках практической части работы было выбрано произведение Филипа Дика «Помутнение» в двух вариантах перевода на русский язык. Было решено провести их детальный анализ с целью выявления используемых техник перевода, определения оптимальных и не оптимальных переводческих решений. В случаях нахождения незначительных или же грубых ошибок, предоставлены свои варианты перевода. В подавляющем числе примеров рассматриваются лексико-семантические и лексико-грамматические трансформации.

Прежде чем приступить к анализу переводов художественного произведения Филипа Дика «Помутнение», стоит упомянуть, что оба русскоязычных названия романа («Помутнение» и «Скользя во тьме») переведены ошибочно. Англоязычное название является прямой аллюзией к Новому Завету Библии, а именно к Первому посланию Коринфянам: «through a glass, darkly». В русском переводе стих переведен следующим образом: «Теперь мы видим, как бы сквозь тусклое стекло, тогда же увидим лицом к лицу». Речь идет о том, что в настоящий момент человек не способен увидеть истинный мир, и видит только его смутное отражение.

Божественная истина раскроется только «когда настанет совершенное». Существительное «Scanner» переводится не как сканер, а как видеокамера, установленная в доме главного героя и на основе данных которой он формирует представление о самом себе.

Так как данное произведение является интерпретацией собственной жизни Филипа Дика, то образность занимает ключевое место в формировании этих интерпретаций. Метафоры являются экспрессивными средствами, с помощью которых автор рассказывает свою историю.

«Помутнение» занимает особое место в творчестве Дика, так как изначально роман не писался как фантастический, а, напротив, рассказывает те внутренние переживания, какие испытывал сам автор. Для романа характерно использование художественных образов и философских рассуждений, которые представлены разнообразием словесных средств художественной выразительности.

В процессе перевода данного произведения, переводчики В. Баканов и А. Круглов, а также М. Кондратьев столкнулись с большим количеством трудностей, которые необходимо было преодолеть для достижения адекватного перевода. Переводчики старались сохранить оригинальные фигуры речи, устойчивые выражения и культурные реалии, имеющие место в русском и английском языках. Основная трудность для переводчика состоит в том, чтобы передать смысл текста оригинала таким образом, чтобы он был понятен читателю. Это представляет сложную задачу, в виду того что не все понятия языке оригинала, содержатся в языке перевода. Таким образом, переводчики прибегли к созданию реалий и безэквивалентной лексики. Например, в текстах Филипа Дика можно натолкнуться на такие выдуманные слова, как «scrambling suit» и «heads». В самом тексте детального описания им не даётся, поскольку делается больший упор на психологическом состоянии людей, а не на изобретения, поглотившие их жизни.

При переводе данного романа переводчики столкнулись с переводческими проблемами макроуровня и микроуровня. К макроуровню относятся художественно-эстетические характеристики произведения, к микроуровню – лингвостилистические.

Перевод художественного произведения состоит из 3 этапов:

1. Предпереводческий анализ оригинала художественного произведения, идиостиля автора, рецензий на произведение. Под идиостилем в данном контексте понимается комплекс художественно-эстетического содержания произведения и словесной формы, представленный средствами языковой выразительности.
2. Анализ лингвистической и экстралингвистической информации. Перевод является переработкой информации, с помощью творческих моментов и аналитических операций.
3. Выбор переводческих стратегий передачи экспрессивных средств оригинала средствами языка перевода. Например, подбор релевантных аналогов эпитетам, метафорам, авторским неологизмам и т.д.

На основе выбранной переводчиком стратегии, и после определения художественной природы произведения, его стилистических особенностей, переводчик принимает решения, соответствующие нормам ПЯ, ожиданиям читательской аудитории, и исторической эпохе. Поскольку использование архаичных или сленговых выражений вне контекста будет плохо сказываться на качестве перевода.

Переводчики В. Баканов и А. Круглов, перевели «scrambling suit» как «костюм-болтунья», а переводчик М. Кондратьев перевел как «шифрокостюм». В обоих случаях использован прием смыслового развития. По моему мнению, первый перевод точнее выражает задумку автора, и конкретизирует понятие. Костюм постоянно меняет лица, и выражения. Второй перевод является слишком обобщенным. М. Кондратьев перевел сленговое слово «heads» как «торчки». Переводчик использовал прием компенсации, так как в русском языке нет слова, которое совпадало бы по прагматическому значению. Переводчики В. Баканов и А. Круглов, а также М. Кондратьев перевели «heads» как «наркоманы».

В романе имеется большое количество авторских неологизмов (окказионализмов). Например, “The six holo-scanners now operating within the

premises—six should be sufficient for now”. Слово «holo-scanner» является авторским окказионализмом. Переводчики В. Баканов и А. Круглов для образования русского эквивалента использовали кальку: «голокамеры», т.е. дословный перевод каждой составляющей слова. Для достижения адекватности перевода, должен выполняться смысловой перевод всего окказионализма. Калька в данном случае приводит к непониманию, и вероятно обусловлена неопытностью переводчиков. М. Кондратьев транскрибировал слово как «голосканер». На наш взгляд наиболее эквивалентным переводом будет: «голографические видеокамеры».

В качестве примера адаптации англоязычной реалии можно привести следующий пример: “I’ll tell you what I’d do,” Hank said. “I wouldn’t go into a Federal clinic; I’d get about six bottles of good bourbon, I.W. Harper, and go up into the hills, up into the San Bernardino Mountains near one of the lakes, by myself, and just stay there all alone until it’s over. Where no one can find me.”

[40, с. 8].

Перевод: “На вашем месте”, — сказал Хэнк, — я бы взял ящик хорошего коньяка и отправился в горы, в Сан-Бернадино, и жил бы там один одинёшенек, пока все не кончится, возле какого-нибудь озера.

В данном случае, наиболее правильным переводом «Bourbon» будет «бурбон», а не «коньяк», но переводчики В. Баканов и А. Круглов видимо посчитали что данный сорт виски является малознакомым российскому читателю и адаптировали его под отечественную публику.

В данном случае осуществлена адаптация перевода. В дополнение переводчики перевели словосочетание «all alone» как один-одинешенек, что является не совсем уместным в виду научно-фантастического стиля повествования, однако создает более выразительный эффект.

“It was late in the day” – Был уже почти вечер. В данном случае переводчики В. Баканов и А. Круглов уточняют время дня. Данная информация не указана, но может быть получена из контекста.

«She had, he thought, lovely large dark warm eyes”. Перевод В. Баканова и А. Круглова: «У нее очаровательные большие, темные, теплые глаза, подумал он». В данном отрывке присутствует большое количество эпитетов, создающих приятный образ девушки: «lovely, large, dark, warm». Переводчики В. Баканов и А. Круглов в одних случаях опускают информацию в процессе перевода. Например, "He emerged from the holocube" «...» – Выйдя «...». Переводчики не упомянули место из которого вышел главный герой. Вероятно, переводчики старались убрать излишнюю информацию, так как она очевидна из повествования. А в других добавляют, например, «arrived – недавно прибывшие».

В произведении было выявлено несколько английских фразеологических единиц. Произведение богато различными стилистическими приемами. К сожалению, объем данной работы не позволяет осветить все, поэтому были проанализированы наиболее интересные с точки зрения перевода приемы.

Индивидуальный стиль автора является многосторонним и комплексным понятием, поэтому невозможно привести пример, который бы отражал одну конкретную особенность авторского стиля. Каждый пример объединяет несколько художественных особенностей автора. Однако, мы постараемся затронуть наиболее художественные отрывки произведения, и их переводы на русский язык.

Оригинал:

It flashed on him instantly that he didn't hate the kitchen cabinet: he hated his wife, his two daughters, his whole house, the backyard with its power mower, the

garage, the radiant heating system, the front yard, the fence, the whole fucking place and everyone in it.

Перевод В. Баканова и А. Круглова:

И совершенно неожиданно прозрел. Внезапно он осознал, что ненавидит не полку — он ненавидит жену, дочерей, задний дворик с газонокосилкой, гараж, центральное отопление, все и всех в своем собственном доме.

Перевод М. Кондратьева:

До Арктура мигом дошло, что как раз к кухонному шкафу он никакой ненависти не испытывает. Ненавидел он только свою жену, двух дочерей, весь дом в целом, задний дворик с мотокосилкой, гараж, систему радиационного подогрева, передний дворик, ограду — короче, все это мерзкое место и каждого в нем живущего.

Перевод В. Баканова и А. Круглова является громоздким и ошибочным, переводчики использовали прием добавления, который является неуместным в данной ситуации.

Оригинал представляет собой одно придаточное предложение, в котором идет перечисление однородных членов. Переводчики выразили одну и ту же мысль двумя предложениями: «Совершенно неожиданно прозрел. Внезапно он осознал». Более того, в их переводе отсутствует согласование времен. Слово «fucking» было опущено. Хотя более правильным вариантом был бы поиск менее экспрессивного эквивалента. С другой стороны, они уместно использовали прием опущения, убрав избыточные существительные: «the front yard, the fence». Перевод М. Кондратьев является достаточно адекватным, и соответствующим общему жанру произведения, в данной ситуации переводчик уместно использовал ненормативную лексику.

Оригинал:

“D,” he said aloud to his audience, “is for Substance D. Which is for Dumbness and Despair and Desertion, the desertion of your friends from you, you from them, everyone from everyone, isolation and loneliness and hating and suspecting each other.

Перевод В. Баканова и А. Круглова:

«С» — сказал он публике, — это препарат С. «С» — это бегство, бегство ваших друзей от вас, вас — от них, всех — друг от друга, это разделение, одиночество, ненависть и взаимные подозрения.

Перевод М. Кондратьева:

— С, — громко объявил Роберт Арктур аудитории, — это буква для Вещества С. Также это первая буква в словах Сволочи, Суки, Скоты и Самоубийство. Моральное самоубийство, которое отталкивает ваших друзей от вас, а вас от них, всех от каждого, изоляция, одиночество и всеобщая подозрительность.

Все переводчики перевели substance «D», сокращение от слова «Death» с помощью калькирования. В результате у В. Баканова и А. Круглова получилось препарат «С», от слова «Смерть», а у М. Кондратьева вещество «С». Последний вариант является более точным, так как данное вещество используется в разных формах. В следующем предложении В. Баканов и А. Круглов полностью потеряли связь с оригинальным текстом, и перевели текст буквально.

М. Кондратьев в свою очередь попытался перевести, используя прием аллитерации, но у него ничего не получилось. В результате перевод получился вульгарным, не соответствующим контексту. Три слова в начале имеют букву «D»: Dumbness and Despair and Desertion. Переводчик добавил четыре слова, которых к тому же нет в тексте: Сволочи, Суки, Скоты и Самоубийство. Правильнее было бы перевести приемом аллитерации как: безнадежность, бегство и безмолвие.

Образность.

Образность является отличительной особенностью произведений Филипа Дика.

Оригинал:

But she, being an addict to Substance D, would not only be in jail but she would have to withdraw, cold turkey. And since she was dealing, not just using—and there was a rap for theft as well—she would be in for a while, and a lot of other things, dreadful things, would happen to her. So when she came back out she would be a different Donna. The soft, careful expression that he dug so much, the warmth—that would be altered into God knew what, anyhow something empty and too much used.

Перевод В. Баканова и А. Круглова:

Ее запрячут в тюрьму, и там ей придется отвыкать от препарата С, и выйдет она совсем другой Донной. Вернее, участливое выражение ее лица, которое он так любит, преобразится бог знает во что, но в любом случае во что-то пустое и слишком часто используемое...

Перевод М. Кондратьева: Но, зависимая от Вещества С, она оказалась бы не только в тюрьме, но и в абстиненции. А раз она торговала, а не просто использовала — плюс обвинение в краже, — Донну бы на какое-то время придержали, и с ней бы много чего случилось, самого жуткого. Так что по выходе это была бы уже другая Донна. Мягкое, внимательное выражение лица, которое Арктур так любил, ее теплота... все это превратилось бы Бог знает во что — но так или иначе, в нечто пустое и сильно изношенное.

В. Баканов и А. Круглов использовали прием компенсации. Они переместили упоминание о препарате «С» в конец предложения. Более того, переводчики передали идиоматическое выражение «go cold turkey» как «отвыкать», хотя данная идиома имеет более экспрессивное значение —

бросить навсегда, завязывать. Так же переводчики воспользовались приемом опущения и оставили слово «warmth» без перевода. Перевод М. Кондратьева более соответствует оригиналу.

Аллюзии.

Роман характеризуется использованием аллюзий к библейским сюжетам.

Оригинал: I understand, he thought, what that passage in the Bible means, Through a glass darkly. But my percept system is as fucked up as ever. Like they say. I understand but am helpless to help myself. Maybe, he thought, since I see both ways at once, correctly and reversed, I'm the first person in human history to have it flipped and not- flipped simultaneously, and so get a glimpse of what it'll be when it's right. Although I've got the other as well, the regular. And which is which? Which is reversed and which is not?

When do I see a photograph, when a reflection?

Перевод В. Баканова и А. Круглова: —Вы видите ее и так, и эдак. Может быть, думал он, поэтому я — первый за всю человеческую историю — вижу все верно. Хотя я вижу и по-другому, то есть по-обычному... А что есть что? Что перевернуто, а что нет? Когда я вижу фотографию, а когда отражение?

Перевод М. Кондратьева: Теперь я понимаю, подумал Фред что значит то место в Библии. «Теперь мы видим, как бы сквозь тусклое стекло, гадательно». Но моя система восприятия с тем же успехом просерается. Как они говорят. Я это понимаю, но ничем себе помочь не могу. Возможно, подумал он, раз я вижу сразу двумя способами, верно и реверсированно, я первый в истории человечества, для кого негатив был одновременно и перевернут, и не перевернут. Таким образом, я вижу все таким, каким оно будет, когда станет истинным. Хотя в то же время я вижу, как все. Итак, у меня два взгляда. Но где какой?

Перевод В. Баканова и А. Круглова не соответствует оригиналу. Переводчики не перевели первый абзац, так как перевод был выполнен в

2004 году, никакой религиозной цензуре книга не подвергалась, несмотря на это, самая важная аллюзия всей книги ими просто оставлена без перевода.

Кроме того, второй абзац почти не переведен. Данная часть была оставлена без перевода: “I see both ways at once, correctly and reversed, I’m the first person in human history to have it flipped and not-flipped simultaneously, and so get a glimpse of what it’ll be when it’s right”. Переведенная часть не соответствует оригиналу. Переводчик М. Кондратьев добавил слово «негатив», которое было необходимо для полной передачи предложения. Все абзацы переведены, однако у переводчика отсутствует чувства стиля, такта и жанровой принадлежности произведения.

Переводчик стремится наполнить ненормативной лексикой каждое предложения, забывая о том, что в данной контексте главный герой находится у приема психиатра, а не общается с друзьями. Предложение «my percept system is as fucked up as ever» уместнее перевести моя система восприятия уничтожена в хлам» или «испорчена как никогда ранее». В целом, все три переводчика не учитывают никаких правил теории и практики перевода.

Оригинал:

He had a flash then: Jerry Fabin’s brain as the fucked-over wiring of the cephalochromosome: wires cut, shorts, wires twisted, parts overloaded and no good, line surges, smoke, and a bad smell. And somebody sitting there with a voltmeter, tracing the circuit and muttering, “My, my, a lot of resistors and condensers need to be replaced,” and so forth. And then finally from Jerry Fabin would come only a sixtyscycle hum. And they’d give up.

Перевод В. Баканова и А. Круглова:

Ему представилась картина: мозг Джерри Фабина в виде исковерканной схемы цефалохромоскопа — погнутые, перекушенные, спаленные провода, оторванные концы, вьющийся дымок и едкий запах. И кто-то сидит с

вольтметром, замеряет цепи и бормочет: «Да-а, надо менять почти все конденсаторы и сопротивления...»; И наконец от Джерри Фабина пойдет один только фон. И с ним бросят возиться.

Перевод М. Кондратьева:

Тут ему было видение: мозг Джерри Фабина как раскуроченная электропроводка цефалохромоскопа — провода обрезаны, закорочены, завязаны узлами, детали перегружены и бесполезны, скачки на линии, дым и вонюща А кто-то сидит там с вольтметром, прослеживает схему и бормочет: «Вот черт, сколько резисторов и конденсаторов надо менять» — и так далее. В конце концов из Джерри Фабина выходит только фоновое гудение. И все сдаются.

Данный отрывок примечателен тем, что все переводчики грамотно использовали прием калькирования при переводе авторского окказионализма «cephalochromoscope». Русский перевод полностью соответствует оригиналу: «цефалохромоскоп». Стоит отметить, что нелишним был бы описательный перевод, разъясняющий читателю суть окказионализма. В целом переводчики достаточно хорошо справились с переводом данных предложений. Слово «fucked over» не опущено, а переведено со сниженной коннотативной окраской. Несмотря на это, было допущено много грубых ошибок. Переводчики В. Баканов и А. Круглов не обладают базовыми знаниями электротехники, что непростительно при переводе научно-фантастических произведений. В результате, они оставили без перевода все неизвестные им термины.

Например, «line surges —скачки напряжения», «resistors-резисторы», а вовсе не «сопротивления», «wiring-проводка», а вовсе не схема, схема будет -«wiring diagram». В. Баканов и А. Круглов неправильно использовали прием конкретизации: «надо менять почти все конденсаторы и сопротивления», слово «a lot of» означает много, а вовсе не все. Этот факт очевиден исходя из контекста. Что касается перевода М. Кондратьева, то стиль перевода

несоответствие оригиналу. Однако переводчик грамотно перевел все технические термины. Все переводчики использовали прием генерализации при переводе слова: «a sixtysycle hum», вместо перевода «сетевой гул в 60 Гц, они перевели данное слово как «фон», «фоновое гудение».

Оригинал: Entering the phone booth, he did a phone thing. Ring-ring-ring. “Hello,” Donna said.

Перевод В. Баканова и А. Круглова:

Он вошел в телефонную будку и набрал номер. — Алло, — ответила Донна.

Перевод М. Кондратьева: Войдя в телефонную кабинку, он позвонил». «Дзинь-дзинь-дзинь». — Алло, — сказала Донна.

В данном примере переводчики В. Баканов и А. Круглов использовали прием опущения, они не стали переводить «Ring-ring-ring», что является недопустимым, так как фраза не представляет никаких трудностей при переводе, но ее отсутствие снижает художественную составляющую произведения. В то же время они использовали прием конкретизации, переведя слово «said.» как ответила. Переводчик М. Кондратьев это не сделал, но он перевел «Ring-ring-ring» как «Дзинь-дзинь-дзинь», что является лексическим эквивалентом. Слово «Entering» переведено причастием «Войдя». Оба перевода являются допустимыми.

Философские рассуждения.

Благодаря философским рассуждениям Филип Дик заставляет читателя задуматься над действиями совершаемыми героями романа.

Оригинал:

Any given man sees only a tiny portion of the total truth, and very often, in fact almost...perpetually, he deliberately deceives himself about that little precious fragment as well. A portion of him turns against him and acts like another person, defeating him from inside. A man inside a man. Which is no man at all.

Перевод В. Баканова и А. Круглова:

Каждый человек видит лишь крошечную долю полной истины и очень часто, практически все мы умышленно обманываем себя в отношении этой крошечной доли тоже. Часть человека оборачивается против него и поражает изнутри.

Перевод М. Кондратьева:

— Любой отдельно взятый человек видит лишь малую толику целокупной истины, и зачастую, практически постоянно, по собственному же умышлению обманывается и касательно этой драгоценной толики. Одна его часть восстает против него и действует подобно иному субъекту, поражая его изнутри. Человек внутри человека. Который суть вовсе не человек.

Отрывок о философском рассуждении главного героя практически не переведен В. Бакановым и А. Кругловым. Переводчики компенсировали фразу «acts like another person, defeating him from inside» как «оборачивается против и поражает изнутри», что является оправданным.

Однако последние два предложения не были переведены, и правильно использовать прием компенсации им не удалось. М. Кондратьев придерживался буквального перевода, который является недопустимым так как искажает экспрессивную функцию художественного произведения.

Выводы по Главе 2

После изучения и систематизации материала во второй главе на тему: сравнительный анализ и оценка качества переводов романа Филипа К. Дика «Помутнение» можно сделать следующие выводы: Трудности перевода художественных произведений исследуются многими лингвистами, что подтверждает актуальность данной проблема.

Переводя художественный текст, переводчик сталкивается с переводом идиом, фразеологизмов, которые нельзя переводить буквально. Необходимо подобрать эквивалент. Стоит подчеркнуть, что при использовании стилистических приемов и экстралингвистических особенностей, возможно, достичь эквивалентного перевода художественного текста с сохранением выразительности оригинала. Переводчик обязан передать все мысли, высказанные автором.

При этом должны быть сохранены не только предложения, но также специфические особенности высказывания. Переводчику стоит воздержаться от добавления чего-то от себя. Он имеет право только дополнять и пояснять автора. Переводчик должен быть лаконичным, мысли должны быть выражены в сжатой форме. Переводчик должен сохранять ясность изложения произведения и использовать другие средства достижения адекватного перевода не в ущерб ясности.

Необходимо не использовать сложные обороты, которые затрудняют восприятие. Мысль должна быть изложена простым и ясным языком. Переводчик должен придерживаться общепринятых норм русского литературного языка. Из-за существенного несоответствия в синтаксической структуре английского и русского языков, очень сложно сохранить стиль выражения подлинника.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Главной задачей данной работы стал сравнительный анализ двух переводов романа Филипа К. Дика «Помутнение» на русский язык (перевод В. Баканова и А. Круглова) и (перевод М. Кондратьева). В ходе работы на основании переводоведческой литературы было рассмотрено понятие художественного перевода, его проблемы и особенности, понятия эквивалентности и адекватности.

На основании анализа нескольких примеров можно сделать вывод о некоторых особенностях двух переводов. Перевод М В. Баканова и А. Круглова показался нам наименее приближенным к оригиналу. Это обусловлено тем что переводчики не переводят непонятные им термины и идиоматические выражения. Более того, злоупотребление приемом членением предложения приводит к тому что текст становится громоздким и теряют свою эстетическую функцию.

С другой стороны, переводчик М. Кондратьев старался сохранять не только лексические, но и синтаксические структуры оригинала. Его вариант перевода средств художественной выразительности не всегда, но в большинстве случаев сохраняет смысл оригинала. Он сумел сохранить даже такой сложный прием, как аллитерация, с которым другие переводчики не справились. Что касается перевода имен собственных и названий, В. Баканов и А. Круглов чаще всего принимали решение транскрибировать название. См. также Таблица 1 в приложении. Кроме того, их перевод характеризуется множеством примечаний, в которых они раскрывают, к примеру, этимологию слова и поясняют, почему они выбрали тот или иной вариант перевода.

Главная ошибка М. Кондратьева заключается в том, что он не учитывает культурные реалии произведения. Таким образом в переводе встречается множество отхождений от оригинала, иногда даже есть искажения смысла, переводчик использует русские разговорные выражения. Переводчик не всегда сохраняют тот или иной стилистический прием, иногда

просто опускают его, так же, как и передачу некоторых названий и имен собственных.

В целом можно сказать, что перевод научно-фантастической литературы, а вместе с тем и безэквивалентной лексики, является особым видом перевода и требует специальных знаний и понимания западных реалий, терминов и фразеологизмов, которые не отражены в словарях. Трудности перевода научной фантастики обусловлены наличием большого количества лексических единиц, относящихся к авторским окказионализмам, реалиям, фразеологизмам.

Переводить произведения Филипа Дика на русский язык непросто, и каждый переводчик постарался и привнес в понимание произведения что-то свое. У каждого из трех представленных переводчиков были как удачные, так и неудачные варианты.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алимов, В.В. Художественный перевод: практический курс перевода. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. - Изд-во Академия, 2010. – 256 с.
2. Алимов, В.В., Артемьева Ю.В. Художественный перевод: практический курс перевода: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. — М.:Издательский центр «Академия», 2010. - 256 с.
3. Бархударов, Л.С. Грамматика английского языка: уч. пособие. - Изд-во лит. на иностр. яз, 1975. – 422 с.
4. Бархударов, Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., «Международ. отношения», 1975. -240 с.
5. Береговская, Э.М. Очерки по экспрессивному синтаксису: Э.М. Береговская. – М.: Рохос, 2004. – 180 с.
6. Беркнер 2003 – Беркнер С. С., Вошина О. Е. Проблема сохранения индивидуального стиля автора и стиля произведения в художественном переводе (на примере произведений С. Моэма). – Вестник ВГУ. – Серия лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – №1. – С. 71-73.
7. Библия. Синодальное издание.— М., 1968. 2. Агафонов О. Казачьи войска Российской империи.— М.: Эпоха, 2010
8. Бузаджи 2009 – Бузаджи Д. М. Переводчик прозрачный и непрозрачный. // «Мосты». – № 2 (22). – М.: «Р. Валент», 2009. – С. 31- 38.
9. Васильева, Н.В., Виноградов В.А., Шахнарович А.М. Краткий словарь лингвистических терминов. - М.:Русский язык, 1995.-138 с.
10. Виноградов 1959 – Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Художественная литература, 1959. – 655 с.

11. Виноградов, В.В. Из истории изучения русского синтаксиса: уч. пособие. / В.В. Виноградов. – М.: Изд-во МГУ, 1958. – 174 с.
12. Выготский, Л.С. Мышление и речь. - М.: 1996. -352с.
13. Галкина-Федорук, Е.И. Об экспрессивности и эмоциональности в языке: сб. статей по языкознанию. – М.: 1958. -281с.
14. Галь 2015 – Галь, Н. Слово живое и мертвое [Текст] / Н. Галь. – Спб.: Азбука
15. Гарбовский, Н.К. Теория перевода. - М.: Изд-во МГУ, 2004. -544с.
16. Гинзбург, Р.З. Лексикология английского языка. - М.: Высшая школа, 1979. - 271 с.
17. Гудий 2012 – Гудий, К. А. От оригинала к переводу: проблема взаимодействия автора и переводчика // Филология и лингвистика в современном обществе: материалы Междунар. науч. конф. М.: Ваш полиграфический партнер, 2012.
18. Гуревич, П. С. Культурология Текст. / П. С. Гуревич. М.- Гардарики, 2003. - 80с.
19. Ефимов 1957 – Ефимов А.И. Стилистика художественной речи [Текст] / А.И.
20. Иванчикова, Е.А. Парцелляция, ее коммуникативно-экспрессивные и синтаксические функции: учебник для вузов. / Е.А. Иванчикова. – М.: Просвещение, 2010. – 202 с.
21. Казакова, Т.А. Художественный перевод. Теория и практика. - Изд-во Инъязиздат, 2006. – 544 с.
22. Кашкин, И.А. Для читателя-современника. - М.: ИЛ, 1977. - 110 с.

23. Ковалева К.И. Оригинал и перевод: два лица одного текста. – М.: Всероссийский центр переводов научно-технической литературы и документации, 2001. – 160 с.
24. Комиссаров, В. Н. Современное переводоведение. Курс лекций. – М.: ЭТС. -1999. -192 с
25. Комиссаров, В.Н. Лингвистика перевода. - М.: Высшая школа, 1980. - 167 с
26. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (Лингвистические аспекты). – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
27. Латыш, Н.И. Литературный энциклопедический словарь. -Гл. ред. – М.: Университетское, 1987. – 766 с.
28. Маркина 2006 – Маркина Н. В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство: Дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2006. – 222 с.
29. Оболенская, Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная. - Изд-во Либроком, 2010. – 264 с.
30. Подгаецкая 1982 – Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля// Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 32-59.
31. Потапова, И.А., Кашеева М.А. Пособие по переводу английского литературного текста: Учебное пособие для институтов и факультетов иностранных языков. - М.: Высшая школа, 1975. - 128с
32. Рецкер Я.И. - М.: Международные отношения, 1974.-186 с. 25.
33. Розенталь, Д.Э. Словарь лингвистических терминов. -Изд. 2-е. – М.: Просвещение, 1976. – 543с.
34. Рудаков, Н.А. Основы стилистического анализа художественного произведения. – Кишнёв, 1972. -226с.

35. Смирницкий, А.И. Синтаксис английского языка: уч. пособие. / А.И. Смирницкий. – М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1958. – 284 с.
36. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. Лингвистические проблемы /- М.: Филология три, 2012. - 416 с
37. Федотова, Л.К Литературным энциклопедиям терминов и понятий. – М.: Возрождение, 2005. – 434 с.
38. Филип К. Дик «Помутнение» Пер. с англ. — А. Круглов, В. Баканов.
2004
39. Филип К. Дик «Скользя во тьме» Пер. с англ. — М. Кондратьев. 2006
40. Dick, Philip K., A Scanner Darkly, SF Masterworks ed. (Orion Publishing Group, ltd)

Словари:

41. Longman Dictionary of Contemporary English. Third edition. - Longman. - 1668 p.
42. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, fifth edition. - Oxford, New York, etc: Oxford University Press, 1999. - 1264 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Таблица 1.

«Варианты переводов имен собственных в романе Ф. Дика «Помутнение»

Оригинальный текст	Перевод В. Баканова и А. Круглова	Перевод М. Кондратьева
Bob Arctor	Боб Арктор (транслитерация)	Боб Арктур (транскрипция)
Donna Hawthorne	Донна Хоторн (транскрипция)	Донна Готорн (транслитерация)
Ernie Luckman	Эрни Лакмен (транскрипция)	Эрни Лакман (транслитерация)
Charles Freck	Чарлз Фрек (транслитерация)	Чарлз Фрек (транслитерация)
Barris	Баррис (транслитерация)	Баррис (транслитерация)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Таблица 1. Система оценки качества перевода, предложенная Комиссаровым, основанная на градации ошибок. Рассматриваются ошибки четырех типов:

1) Ошибки, грубо искажающие содержание оригинала (указание на иную ситуацию, изменение цели коммуникации, дезинформация рецептора перевода);	2) Ошибки, не искажающие смысл перевода полностью, однако приводящие к его изменению (неточная передача отдельных слов или деталей оригинала);	3) Ошибки, не нарушающие общего смысла, но изменяющие стилистические особенности оригинала;	4) Нарушения норм языка перевода, свидетельствующие о недостаточном владении данным языком
--	--	---	--

Таблица 2. Адекватный перевод определяется по следующим функциональным принципам:

1. мотивированность	2. минимальность допустимых переводческих трансформаций	3.общая ограниченность меры трансформаций
(недопущение произвольных трансформаций) На практике определяются сопоставлением двух вариантов перевода: трансформированного и нетрансформированного.	(недопущение мотивированных, но чрезмерных трансформаций). Перевод содержит минимальные отступления от семантики и структуры оригинала при достижении равноценности регулятивного воздействия	(недопущение мотивированных трансформаций, но выходящих за пределы допустимого в переводе — сверхтрансформаций — адаптации, русификации). Общая ограниченность меры трансформаций зависит от жанра текстов

Отзыв
научного руководителя
о ВКР студентки группы ЛПП-1501z
Князьковой Елизаветы Андреевны на тему
«Способы достижения адекватности при переводе художественного текста»
Направление подготовки – 45.03.02 «Лингвистика. Перевод
переводоведение».

Данная выпускная квалификационная работа посвящена актуальной проблеме современной филологии, и её результаты найдут практическое применение в преподавании иностранного языка в вузе. В методологии ВКР Князьковой Е. А. продемонстрирован продвинутый уровень сформированности компетенций **ОК-1, ОК-3, ПК-12, ПК-11**, а именно, хорошие знания в области философских, социогуманитарных, естественнонаучных и математических наук, которые позволили студентке выбрать и обосновать адекватные цели исследования, его общенаучные и частнонаучные методы. Успешно использованы теоретические и эмпирические методы исследования.

В практической части работы, где представлен сопоставительный анализ и оценка качества переводов романа Филипа К. Дика «A Scanner Darkly» (перевод В. Баканова и А. Круглова) «Помутнение» и (перевод М. Кондратьева), Князькова Е.А. успешно применяет выбранную методику исследования. Строгое следование ей позволило определить, что перевод М. Баканова и А. Круглова наименее приближен к оригиналу, а также что злоупотребление приемом членением предложения приводит к тому что текст становится громоздким и теряют свою эстетическую функцию. С другой стороны, вариант перевода М. Кондратьева в большинстве случаев сохраняет смысл оригинала. Этот вывод сделан студенткой самостоятельно.

Теоретическая база полно представляет все ключевые моменты ВКР: труды теории перевода, в частности, художественного. Эта теория в полной мере оказалась востребованной в практической части исследования. Полученный результат четко соотнесен с теорией и с темой ВКР.

Технология ВКР Князьковой Е.А. продемонстрировала также соответствие продвинутому уровню сформированности компетенции **ПК-2**.
Налицествуют некоторые ошибки в технике цитирования.

Необходимо отметить также продвинутый уровень сформированности компетенций **ОК-6, ПК-10**: студентка проявила высокую способность к самоорганизации.

Работа рекомендуется к защите.

Научный руководитель
к. филол. наук, доцент кафедры
английской филологии и методики
преподавания английского языка
Института иностранных языков
Уральского государственного
педагогического университета

25.02.2020



Ю. В. Кузина